L'ART D'EGLISE

REVUE DES ARTS RELIGIEUX ET LITURGIQUES

PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ

1951-1952 XXe ANNÉE N° 4



HARRY DE GROOT : Jonas dans la baleine. *Fer forgé. Hauteur : 0m75.*

LE FERRONNIER HARRY DE GROOT

Principes et Valeur de la Tapisserie

L'ART D'EGLISE

Précédemment :

L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE – 1951-52 – XXe ANNÉE – N° 4

RÉDACTION ET ADMINISTRATION :

ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ-LEZ-BRUGES (BELGIQUE)

Conditions d'abonnement pour 1953

BELGIQUE : 220 FB – C.C.P. N° 5543.80 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3.

ÉTRANGER : 250 FB par chèque sur banque belge ou par mandat postal international.

BRÉSIL : 170 Cr $ – Livraria Delinee, rua Senador Feijo, 29, Caixa postal 8073, Sao Paulo.

CANADA : 5 $ – Service général d'abonnements, Benoît Baril, 4234, rue De Laroche, Montréal 34.

COLOMBIE : 5 $ U. S. A. – Dr Jorge Kibédi, Universitad Javeriana, Calle 10, n° 6-57, Bogota.

CUBA : 5 $ U. S. A. – Gustavo Amigo, Colegio de Belen, Apartado 221, La Habana.

ESPAGNE(*) : 160 PES – Libreria Martinez Perez, Baños Nuevos, 5, Barcelona 2.

FRANCE(*) : 1200 FF – C. C. P. Paris N° 8562.74 – Dom Lehembre, « L'Art d'Église », 57, rue de Rennes, Paris 6e.

HOLLANDE(*) : 17 f – Postgiro 518462 de la « Slavenburg Bank N.V. », Schoterweg 3, Haarlem, *au nom de* A. van Leeuwen (Administrateur p^r la Hollande, Houtmanpad 8, Haarlem-Overveen).

ITALIE(*) : 2.500 L – C.C.P. N° 1/30.184 – Padre Leonello Vagaggini, 19, Via Porta Lavernale, Roma

MEXIQUE : 5 $ U. S. A. – Libreria Orientalista, Apartado. 2226, Mexico.

PORTUGAL : 125 Esc – Libreria Baptista e Padilha 30, 2° rua Eugenio dos Santos, Lisboa.

SUISSE : 22 FS – C.C.P. N° IIa 109 – Librairie Saint-Paul, 130, place Saint-Nicolas, Fribourg.

URUGUAY : 5 $ U. S. A. – Juan Antonio Corlazzoli, Cisplatina 1246 bis, Montevideo.

(*) *Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applicables qu'aux abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. Pour tout autre paiement à destination de l'*ÉTRANGER *:* 250 FB, *au cours du jour.*

N. B. – *Prière instante d'indiquer clairement, avec son nom et son adresse, sur le bulletin de versement, la destination du paiement : Abonnement pour 19... à « L'ART D'ÉGLISE ». En cas de réabonnement, prière de rappeler le numéro d'abonnement, qui figure sur la bande adresse.*



L'abonnement se prend pour les quatre numéros de l'année

Sommaire

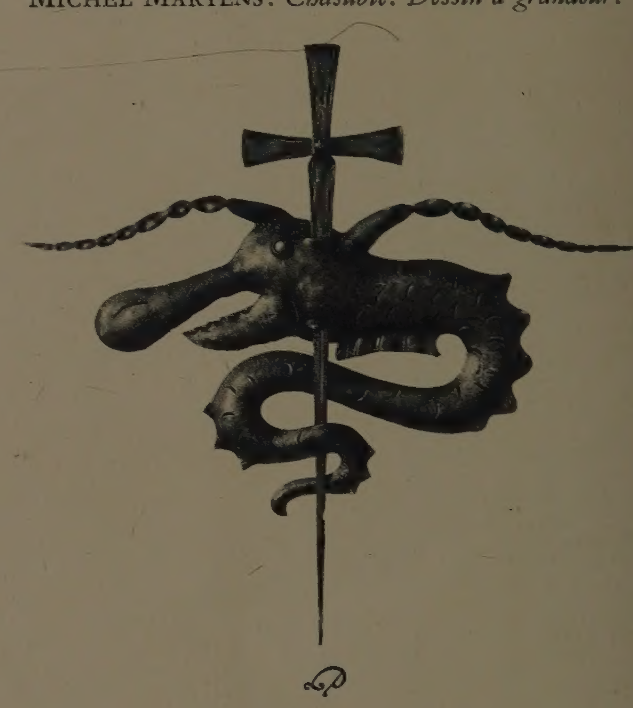
Les photographies des œuvres du ferronnier H. de Groot sont de « L'Art d'Église », sauf mention contraire.

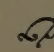
En Supplément :

L'OUVROIR LITURGIQUE N° 13

DOM H. VAN DER LAAN : *La Dalmatique.*

MICHEL MARTENS : *Chasuble. Dessin à grandeur.*





On peut encore se procurer la série complète des années 1946-1949 de « L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES » *formant un tome, avec tables, et l'année parue de* « L'ART D'ÉGLISE ».

Chaque année se vend au prix actuel de l'abonnement.

Chaque abonné voudra posséder la collection complète de

L'ARTISAN ET LES ARTS LITVRGIQVES

Quatre années (1946-1949) formant tome, avec tables des matières et des illustrations. 460 pages (couvertures comprises), plus de mille documents photographiques, plans et dessins. Chaque année au prix actuel de l'abonnement

Avant de couper une chasuble, une aube ou un surplis

demandez le nº 4 - 1948 consacré à la

FAÇON CLASSIQUE DU VÊTEMENT SACRÉ

Vous y trouverez : Une doctrine du vêtement ; des notions fondamentales sur les formes-types ; l'application des principes aux vêtements liturgiques ; un choix de photographies inédites d'ornements modèles. Prix : Belgique et Étranger : 90 FB (France : 675 FF).

Afin de nous seconder dans notre effort apostolique

faites envoyer à un missionnaire le nº 4 - 1949 publié sous le titre

ART CHRÉTIEN DU CONGO

« Cette magnifique publication réunit des études sur les divers aspects de l'esthétique africaine, traitées avec une liberté de pensée et un sens critique qui les distinguent de la plupart des ouvrages édités jusqu'ici sur la question. » Gaston-D. Perier

Vos commandes peuvent être adressées à nos agents mentionnés dans les conditions d'abonnement. Prix : Belgique et Étranger 75 FB (France : 450 FF).



HARRY DE GROOT: *Chandelier. Fer forgé. Haut. om 30.* (*Photo v. d. Werf*)

quand il ceint le tablier de cuir, active son feu et saisit le marteau, alors le vieil esprit du moyen âge le transporte.

Nous questionnons de Groot sur sa formation. « Tout comme mon père, nous répond-il, j'ai débuté comme charron. Mais il est évident que dans les conditions actuelles du transport, la charronnerie allait à la faillite. Je continuais cependant à sentir en moi l'attrait du fer. Après avoir pris conseil, je me suis consacré entièrement au fer forgé. Je n'en ai aucun regret. On ne réussit pas toujours, mais le résultat d'ensemble n'est pas si mauvais. » Et, tout souriant, d'un geste large il nous montre quelques-unes de ses œuvres (les autres sont dispersées dans toute la Hollande et même au delà).

Sur le fond blanc de la salle d'exposition se détache une grande œuvre : « Le Chevalier, la Mort et le Démon » (p. 161). Chaque fois qu'on la voit, c'est la même fascination. On est très vite convaincu que l'idée directrice de l'œuvre n'a pas été une forme quelconque, d'abord dessinée sur papier, et que l'artisan aurait ensuite réalisée dans du fer. L'idée elle-même est pour le fer. Un cerveau de forgeron l'a conçue et exécutée. Ce thème médiéval a été réalisé au moyen de barres et de plaques de fer. La construction est linéaire et cependant donne une forte impression de volume. Les moindres détails manifestent que tout a été « vu en fer »; les barres courbées deviennent les pattes de la bête qui se cabre, les plaques se muent en une crinière gracieuse, la face à peine ébauchée de la Mort à cheval évoque un crâne grimaçant. Le démon est aux aguets sous les sabots trépignants du cheval. Il a suffi de quelques coups de ciseau dans le fer rougi pour exprimer la silhouette du Malin (p. 160). Ailleurs, à Vleuten dans la plaine campinoise, la chaire de vérité repose sur un monstre à sept têtes (p. 165) où revit Jérôme Bosch. Partout la matière parle son langage propre.

Examinons ce langage. Tout y est dit au moyen des outils les plus simples: l'enclume et le marteau, le ciseau et les pinces.

Mais Harry de Groot sait les utiliser, et c'est eux qui donnent aux pièces façonnées leur caractère direct: elles en sortent fendues, écartées, tordues, nouées, rivées l'une à l'autre et demeurent tout imprégnées du travail créateur. Ainsi les outils du forgeron sont comme le prolongement vivant de son esprit.

C'est à dessein que de Groot évite d'utiliser des instruments plus raffinés, qui risqueraient, en lui offrant trop de facilités, de l'incliner à la virtuosité et de l'écarter de la technique propre au travail de la forge.

Ainsi il me semble que lorsqu'il traite des figures en ronde-bosse il atteint et parfois dépasse les limites de la ferronnerie. Tel Christ (p. 162) n'est pas loin d'un modèle d'argile, tel autre (p. 163) risque de faire oublier, par le galbe trop étudié des formes anatomiques, la rudesse du matériau. Combien plus juste nous apparaît le Christ de fer de la page 166, à peine dégagé du lingot battu, ou la petite effigie de la page 157, sortie d'un seul bloc de métal et dont toute l'expression du visage naît de quelques incisions précises. Dans une plastique plus poussée, la statue de saint Éloi (p. 164) conserve une puissante sobriété de facture: le mouvement de la chasuble autour du poignet, les mains qui tiennent le marteau et la crosse et, dans le visage, fait d'une plaque de fer, le découpage de la barbe et la fissure des yeux démontrent à la fois l'audace et l'autorité du maître-artisan.

Dans le domaine utilitaire: chandeliers, bancs de communion, ambons, pupitres, de Groot marie admirablement la prose et la poésie. Utile, l'objet manifeste cette utilité dans une forme qui n'y perd rien en valeur artistique. Un chandelier décoratif, à figure humaine (p. 160), exprime sa fonction de porter. La forme naît avec humour mais sans tomber dans la badinerie. Corps, bras et jambes sont forgés

d'une seule tige. Le ciseau et le marteau fendent, aplatissent et tordent, réalisant ainsi le renflement du ventre; le cou a été rivé sur le tronc.

Notre maître possède aussi la technique du fer forgé appliqué, comme nous le montrent les détails d'un banc de communion de Bunnik (p. 162-163). Les détails eux-mêmes sont conçus « en fer »: une aile acquiert sa légèreté par la disjonction des plumes; un poisson trouve son caractère par le mouvement folâtre de la queue; ce sont les ressources propres de la forge. De Groot n'emploie jamais les procédés parfois plus subtils d'autres techniques. Voué à son métier, il y mûrit patiemment son art. La matière impose des restrictions: on sait le peu de valeur du fer brut. Mais cette pauvreté elle-même manifeste le rôle du travail; ce sont les mains de l'artiste qui créent la richesse. Les coups de marteau donnent son éclat à la surface, chaque coup suscite lumière et ombre. Une caresse de la main le long du fer martelé nous fait palper la vie interne qui gît au creux de chaque coup de marteau. Notons en passant que cette beauté réjouit à la fois nos yeux et nos mains: vue et toucher se rencontrent remarquablement. L'ultime *make-up* du fer est ce qu'on appelle la patine. Elle allie le charme à la solidité virile. Une trouvaille du maître est d'avoir su, à certains endroits, fusionner le fer avec le cuivre rouge ou jaune pour animer cette patine: il en résulte un effet unique et saisissant.

Le travail du ferronnier se montre d'ailleurs très varié, selon l'esprit comme selon la forme, si l'on considère son œuvre des dernières années. De Groot a sans conteste son style à lui. Comprenons bien toutefois: avoir un style ne signifie pas ressasser des clichés caractéristiques. De Groot revit chacune de ses œuvres. Ses idées familières lui reviennent toujours sous un jour nouveau. Parfois il se sent inspiré: brusquement alors il se met à genoux sur le sol de son atelier et d'un trait de craie griffonne son idée. Ce faisant il soupire: « A vrai dire, je ne suis pas dessinateur ». C'est vrai: son dessin serait inutilisable dans d'autres techniques; il dessine d'emblée avec le marteau. Par exemple, pour le monstre à sept têtes de Vleuten, les têtes ne furent pas d'abord dessinées sur papier, le marteau les fit surgir directement du fer.

De Groot peut être vraiment lui-même et donner son plein rendement quand il n'est pas lié par une commande dont l'excessive précision le paralyse. On sent une ombre de regret quand il dit: « Je souhaiterais pouvoir trouver un jour plus de temps pour exprimer dans le fer mes idées à moi, sans entraves, comme là-bas », et il nous montre sa représentation de Dachau: un poteau d'exécution au pied duquel un homme gît, écroulé dans la mort. Le poteau est surmonté d'un aigle sanguinaire aux ailes déployées. C'est bien Dachau. L'œuvre a déjà un certain recul; nous frissonnons cependant chaque fois que nous la regardons. Un peu plus loin, une œuvre analogue « La petite fille et la mort » (p. 167), conception médiévale, mais rajeunie et actuelle, qui provoque en nous une nouvelle émotion. Le crâne de la mort n'est qu'une boucle: jet de fer aplati; la ligne pourtant suffit à suggérer le volume. De Groot manie aussi le silence. Ce qui n'est qu'évoqué stimule l'imagination du spectateur, provoquant ce contact mystérieux qui ne peut naître que d'un chef-d'œuvre.

On peut dire qu'Harry de Groot répond à la notion de l'artisan du moyen âge. Cela ne l'empêche pas d'être au courant du mouvement artistique contemporain. Artistes et architectes de renom viennent le trouver quotidiennement. Mais il conserve cette dignité du travailleur manuel qui aime son métier et en fait sa vie. Spontanément, lorsque nous le voyons au travail devant son enclume, c'est tout un passé que nous évoquons, avec le souvenir d'un temps où le travail était pour l'homme une joie et une grâce.

Harry de Groot: *Chandelier. Fer forgé. Haut. 0m 50. (Photo v. d. Werf)*



HARRY DE GROOT : *La figure grimaçante du démon dressant ses embuches aux pieds du cavalier. Détail de la grande composition de la page de droite. On comprend aussitôt que l'artiste, depuis le premier instant de son inspiration, a « vu » son œuvre « dans le fer ». Un cerveau de forgeron l'a conçue et exécutée. La structure de la composition est linéaire, et pourtant, quelle puissance de volume et d'espace ! Voyez le mouvement du cheval qui se cabre, crinière au vent ; le chevalier et son armure, suggérés par l'essentiel ; la puissante cambrure de la mort qui chevauche en croupe et maîtrise les rênes. On sent la précision du coup de marteau qui a fait naître la silhouette du petit monstre aux aguets entre les sabots trépignants du cheval. Œuvre fascinante et monumentale, qui, sans être proprement religieuse, montre les possibilités d'un art aussi justement compris.*



A gauche : HARRY DE GROOT : *Chandelier* (*hauteur: 0m 73*) *inspiré d'une figure de danse balinaise. Corps, bras et jambes sont forgés d'une seule tige fendue, élargie, tordue. Les volutes exprimant le visage ne sont que le prolongement de la tige du cou auquel le marteau a imprimé la juste forme.* Ci-dessous : Inspiration (*haut. 0m 50*). *Plaques de fer modelées sur l'enclume.*







HARRY DE GROOT : Le Chevalier, la Mort et le Démon. *D'après une allégorie médiévale. Haut. 1m 45.*

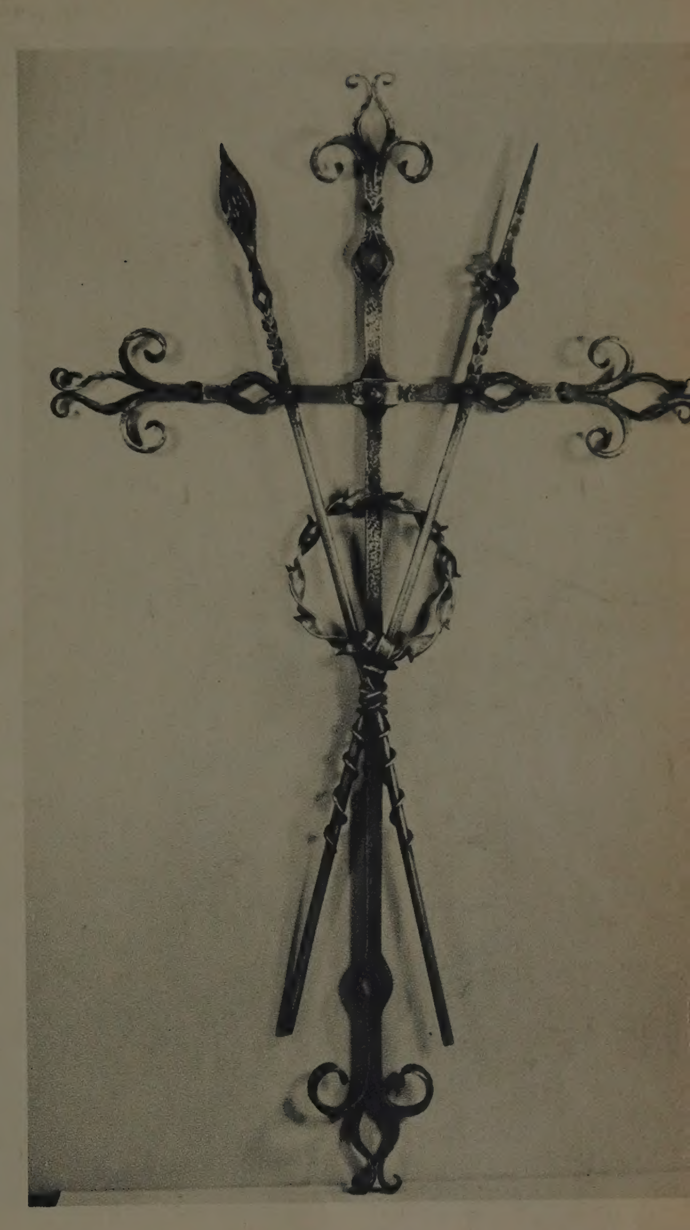


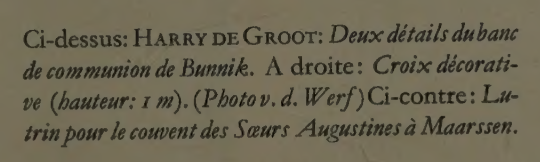




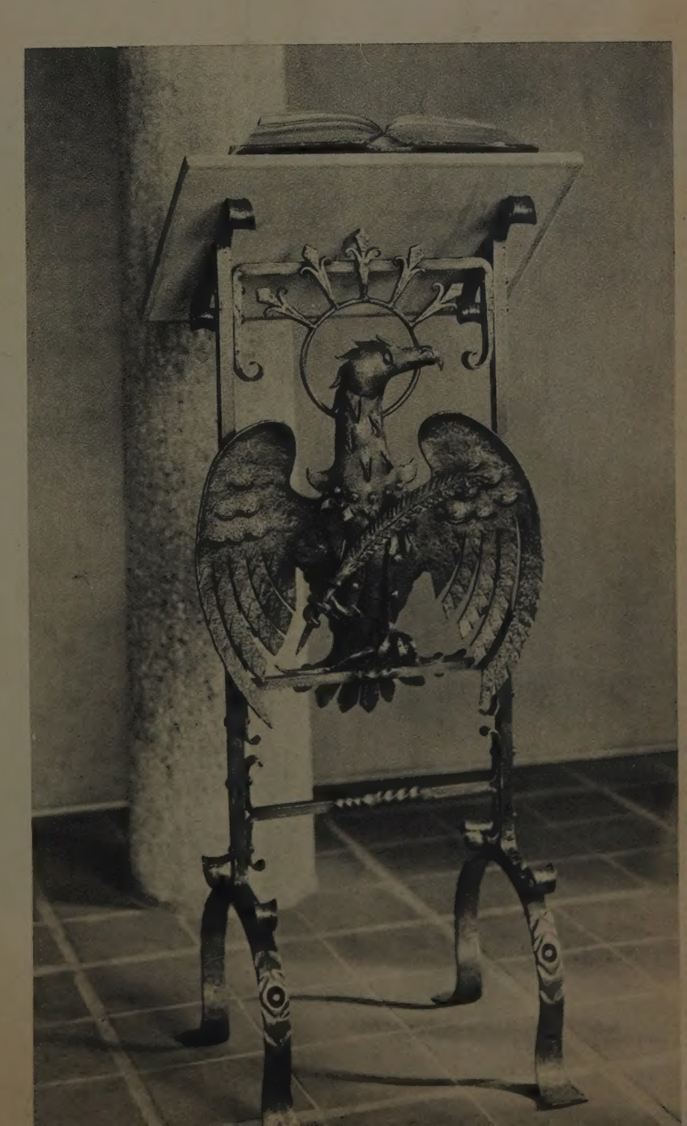


Ci-dessus, à gauche: HARRY DE GROOT : *Croix décorative* (*haut. 1m 42*). Ci-contre, à gauche: *Tête de monstre* (*un des sept péchés capitaux*). *Détail de la chaire de l'église de Vleuten* (*voir p. 165*). Ci-dessus: *Deux détails du banc de communion de Bunnik.*





Ci-dessus: HARRY DE GROOT: *Deux détails du banc de communion de Bunnik.* A droite: *Croix décorative (hauteur: 1 m).* (*Photo v. d. Werf*) Ci-contre: *Lutrin pour le couvent des Sœurs Augustines à Maarssen.*



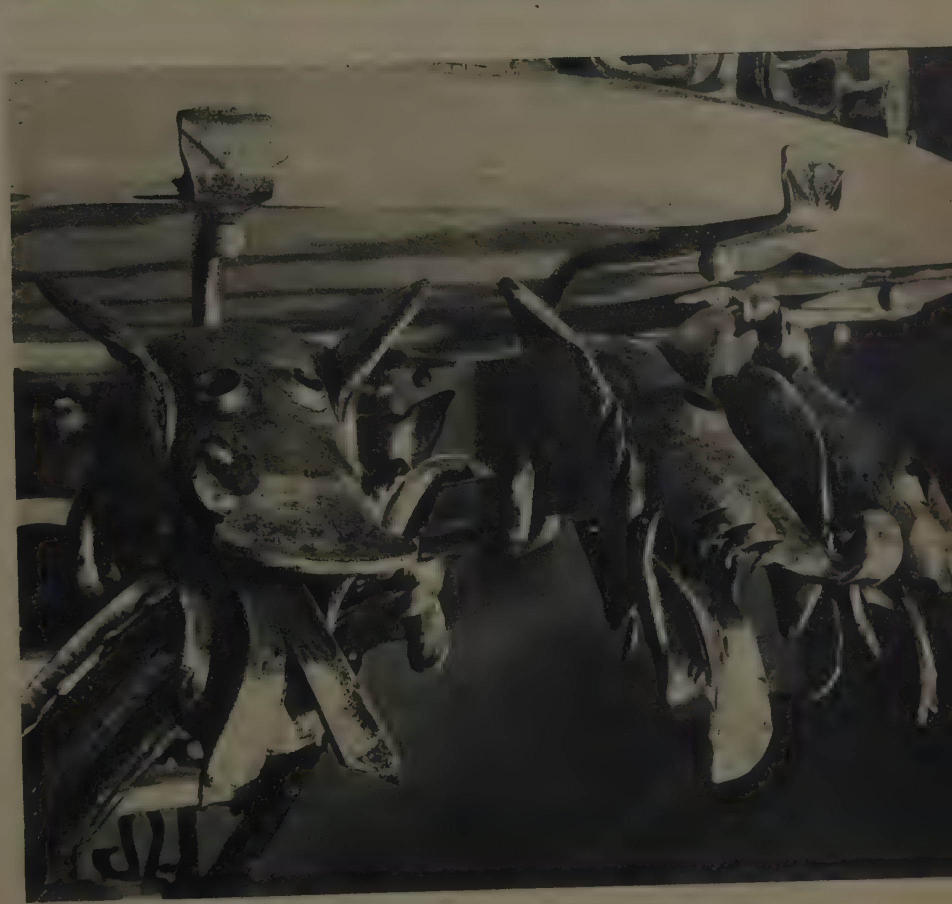


A gauche: Harry de Groot: *Tête de Christ. Modelé audacieux, où l'artiste risque de faire oublier la rudesse de son matériau et dépasse peut-être les limites du fer forgé. Comparez avec le Christ de la page 166, à peine dégagé du lingot battu, et qui parle de manière plus authentique le langage du fer.* Ci-dessous : *Statue de saint Éloi à l'église Saint-Dominique à Oogin-Al. Placée au-dessus d'un autel latéral, la statue de fer est posée dans une niche, également en ferronnerie, dont le socle contient un petit reliquaire en forme de châsse. L'ensemble mesure 2m 25 de hauteur. La technique de cette statue répond parfaitement aux exigences de la matière : découpage et martelé ont créé une plastique propre qui démontre à la fois l'audace et l'autorité du maître-artisan.* Ci-dessous, à gauche: *Ambon de l'église de Bunnik (voir banc de communion p. 162-163).* Page ci-contre: *La chaire de vérité de l'église de Vleuten : profil, face et détail. Elle repose sur un monstre à sept têtes, personnifiant les sept péchés capitaux (voir aussi au bas de la page 162).* En haut, à droite: *Crucifix du maître-autel de l'église d'Emmen.*







Harry de Groot: *Crucifix (hauteur : 0m 57).*



Sainte Jeanne d'Arc (hauteur : 0m 92).



HARRY DE GROOT : La petite fille et la mort (*hauteur : 1 m 30*). *Thème inspiré d'un Lied de Schubert.*



Principes et valeur de LA TAPISSERIE

PAR HUBERT JANSSEN
Artiste - Lissier
à Amsterdam



Ci-dessus : *Détail de « La Dame à la Licorne », tapisserie française du début du* XVIe *siècle. Tenture de six tapisseries. Musée de Cluny* (*Photo Ency*). Page de gauche : *L'entrée de Jésus à Jérusalem. Fragment d'une tapisserie exécutée à Bâle pour les dominicaines de Klingental, vers 1480, Le fond, le manteau du Christ et son auréole sont de rouges si nuancés qu'ils montrent la richesse que peut obtenir une gamme de tons même très limitée.*

LORSQUE Notre-Seigneur pénétrait dans le temple de Jérusalem, il avait devant lui le grand voile qui servait de portière au Saint des Saints, et bien souvent ses yeux ont dû s'y arrêter. C'était une tapisserie, de proportions considérables – vingt-cinq mètres de haut sur dix de large –, et qui provenait de la salle du couronnement du palais de Nabuchodonosor II (6e siècle avant notre ère). La couleur dominante de ce voile était un bleu intense, le même que celui du mur de faïence qui faisait face à l'entrée de la salle babylonienne. Ce bleu a dû avoir quelque chose de terrifiant. Il signifiait le ciel, de même que, dans cette tenture, l'écarlate symbolisait le feu, la couleur de lin la terre et le pourpre la mer. (Cette dernière signification ne nous étonnera pas si nous savons qu'un coquillage de mer donnait la couleur pour le pourpre.) Quant au sujet de la décoration, l'historiographe juif Flavius Josèphe dit que « tout l'ordre du ciel y était représenté».

Seul le temple contemporain de Notre-Seigneur – le troisième, construit par Hérode le Grand – posséda un voile orné ainsi d'une décoration à programme, ce qui était étranger à la tradition juive. Mais le voile était traditionnel, ayant pour but de cacher aux regards du peuple l'Arche d'alliance qui contenait les tables de la Loi. Cette tenture accentuait ainsi le caractère sacré du lieu où était gardée l'Arche sainte, et c'est assez naturellement qu'on en vint à l'orner de symboles mystiques. La tradition s'établit très tôt d'y représenter les « Kéroubim» , ces anges qui, dans la théologie de l'Ancien Testament, étaient regardés moins comme des créatures supérieures ou des messagers de Dieu que comme des manifestations de la divinité elle-même. Comme le peuple hébreu n'a pas eu une civilisation artistique propre, il n'est guère hasardeux de penser que l'iconographie de ces Kéroubim à dû s'inspirer de l'art religieux des peuples voisins, et reprendre aux Égyptiens les sphynx et aux Assyriens les taureaux ailés. La couleur de ces figures était pourpre, écarlate et cramoisie, et, dans la tapisserie du temple de Salomon, ils se détachaient sur un fond bleu.

L'Arche fut détruite par l'incendie de ce temple en 586 et dans le deuxième temple, celui du prince Zorobabel, construit après la captivité de Babylone, le Saint des Saints resta vide. Mais un voile orné de Kéroubim y symbolisait encore la présence divine. Personnellement, en tenant compte de la place qu'a tenu à ce moment le prophète de la captivité, Ézéchiel, je crois bien probable qu'au retour, les artistes qui tissèrent ce nouveau voile se seront inspirés des images de la divinité qu'avait décrites leur prophète : ces êtres étranges, « aux quatre visages d'homme, de lion, de taureau et d'aigle, chacun pourvu de quatre ailes » et qu'a reprises l'iconographie chrétienne en y voyant les symboles des quatre évangélistes.

Ce voile tomba aux mains d'Antiochus II, qui l'offrit comme butin au temple de Jupiter à Olympe. Quant au voile du temple d'Hérode que connut Notre-Seigneur, il avait abandonné la tradition des Kéroubim pour une iconographie cosmique, comme on l'a vu. C'est ce voile-là dont les évangélistes témoignent qu'à la mort du Christ, lorsque tout fut consommé, il se déchira par le milieu, du haut en bas.



La Pentecôte. *Antependium. Tapisserie suisse exécutée par les bénédictines de Hermetschwil, en 1495.*

Caractères de la tapisserie

On verra peut-être bien peu de rapports entre cette introduction et un exposé sur l'art de la tapisserie. Mon point de départ, cependant, n'est pas gratuit. On a pu se rendre compte que, par sa destination, le voile du temple, ancêtre de nos tapisseries religieuses, avait un caractère majestueux et sacré. Ce sont des qualités qui concordent avec l'art même de la tapisserie. Ceci s'éclairera si nous détaillons les composantes de cet art.

En premier lieu, une tapisserie se distingue par sa *dimension*. Elle a de l'étendue, et en outre elle réclame pour faire valoir ses caractères un vaste espace architectonique.

Ensuite, la *souplesse* de sa matière, qui ne se fixe pas d'une manière immobile, donne lieu à trois conséquences. D'une part, elle peut changer de destination et servira tantôt à orner un mur, tantôt en guise de portière ou de cloison, tantôt encore à une décoration festive, à un balcon, par exemple. D'autre part, sa valeur expressive se trouve augmentée par cette souplesse de matière que les moindres déplacements d'air viennent animer. Enfin, cette souplesse a une conséquence déterminante sur la conception décorative de la tapisserie. On est, en effet, obligé de tenir compte du fait que des plis s'y formeront, dans le sens vertical, et ceci entraîne que les lignes du dessin devront être commandées par le sens vertical, afin d'éviter au maximum les déformations déterminées par ces plis.

Vient alors le choix du sujet. Il faut ici remarquer que la tapisserie est essentiellement *décorative*. Ceci exclut une représentation à programme qui vaudrait pour elle-même, à la manière d'une peinture historique, par exemple, laquelle ne serait décorative qu'accidentellement. C'est d'ailleurs ce que l'on a perdu de vue à l'époque où on a fait des tapisseries qui étaient de la peinture tissée. Cette primauté de la valeur décorative contribue à donner à la tapisserie son caractère quelque peu grave et hiératique et l'on dirait assez justement non-dramatique. On remarquera qu'elle participe en cela aux arts les plus traditionnellement religieux; et l'on nous comprendra sans doute si nous prenons pour exemple la mosaïque, qui sortirait évidemment de son genre propre en représentant des scènes très animées et anecdotiques, et dont on attend au contraire un certain immobilisme et une sobriété de sujet impressionnants.

Quant à la *composition*, nous avons déjà dit que le sens vertical doit y être dominant. Il est important de répartir le sujet sur toute la surface et de ne pas établir un centre trop marqué, qui la déséquilibrerait. C'est pour la même raison qu'un motif principal pourra se trouver sans inconvénient ailleurs qu'au milieu de la surface. Cependant il faut un point central, qui doit toujours prendre place dans le haut de la tapisserie. Ce point central (pour l'œil) est autre chose que le motif principal du sujet, dont nous venons de parler, et, en conséquence, ce n'est pas ce motif qui doit nécessairement être à ce point central. C'est par un rapport de dépendance à ce point que les personnages et les figures viennent se disposer. Et, en superposant ainsi les motifs, une sorte de perspective se produit. Mais il ne doit y avoir qu'un seul point central sur la surface figurative. S'il y en avait plusieurs, les figures pourraient s'isoler en petits groupes et des scènes en aparté s'en suivraient; un mouvement dramatique romprait l'équilibre statique. Il faut pourtant une certaine abondance de détails qui se tiennent et qui enrichissent toute la surface. Ces détails se révéleront peu à peu, car il n'est pas nécessaire de saisir tous les éléments de la comdosition à première vue. Une tapisserie est une chose précieuse et de longue durée et en même temps toujours exposée aux regards; c'est pourquoi l'on se plaît à y découvrir toujours du neuf. On apercevra soudain un lapereau surgissant de son terrier ou un oiseau endormi sur une branche. D'autre part, la surface doit être tout entière embellie, et la tapisserie ne dispose pas pour le faire des moyens et des effets de la peinture; les motifs secondaires joueront ce rôle; c'est ainsi, par exemple, que les prés y sont toujours parsemés de fleurs et les fonds historiés ou damassés comme dans les tapisseries anciennes.

Il y a enfin la *matière* même de la tapisserie, c'est-à-dire la laine, qui, par son moelleux, confère aux sujets représentés un caractère propre de douceur et de chaleur. Car il est bien évident que chaque matière a ses impératifs déterminants. En sculpture, par exemple, on ne fera pas dans le bois ou la pierre ce que l'on fait avec de la glaise. Ici, la laine tissée engendre et exige des formes calmes et veloutées, en sorte que tous les personnages d'une tapisserie ont entre eux un air de famille qui leur vient du caractère même de la laine. C'est aussi pourquoi un carton préétabli demande encore une interprétation par le lissier qui devra transposer dans la laine un dessin seulement indicatif.

Le coloris

La tapisserie doit avoir un coloris riche dans une réelle sobriété, car la multiplicité des teintes avec toutes leurs nuances ne peut servir qu'une conception trop picturale. Au demeurant, il ne s'agit pas de poser des principes théoriques; la nature nous montre ici le chemin. Si l'on applique à la matière d'origine animale – la laine – une teinture végétale, on est à coup sûr à l'abri de l'arbitraire et du faux; on obtiendra tout naturellement cette richesse et cette sobriété. Les plantes ne donnent qu'une diversité limitée de pigments propres à teindre la laine; voilà la restriction, d'où la sobriété. Mais ces couleurs sont franches et profondes : voilà la richesse. Et, réunies, ces teintes ne jureront pas plus que celles d'un bouquet de fleurs des champs.

Pour l'utilisation des couleurs, la tapisserie a aussi sa loi propre. On ne peut s'y contenter de les juxtaposer. Des transitions s'imposent, au service de l'unité de l'ensemble. La nécessité technique commande pour ces transitions un procédé de hachures. On les réalise en faisant entrer une teinte claire dans une région plus sombre, sous la forme d'une dent très allongée. Ces empiètements ne peuvent se faire que dans le sens de la trame, c'est-à-dire le sens vertical, car il n'y en a pas d'autre pour les fils colorés. On voit que par là cette technique a aussi l'avantage de faire participer les lignes au sens vertical, celui de l'élancement et de l'élégance. Les hachures constituent en outre une tierce teinte, qui ajoute à la richesse du coloris. Le tapissier doit cependant résister à la tentation de la virtuosité, et, pour cela, restreindre le nombre des transitions dans une même zone. Il ne doit jamais oublier que son sujet ne peut acquérir un caractère plastique qui le détacherait du fond. Au reste, la couleur végétale pallie déjà cette erreur.

Personnellement, je recommande un nombre de quinze à vingt teintes, au maximum; c'est-à-dire cinq couleurs seulement, et pour chacune d'elles environ trois nuances. Le jaune et le vert peuvent en réclamer davantage. On rejoint ainsi la plus belle époque de la tapisserie. Faut-il pourtant rejeter tout à fait l'apport des siècles postérieurs, où cet art a dégénéré pour devenir une servile imitation de la peinture, avec des gammes de couleurs à peu près infinies ? Je n'en retiendrais qu'un seul élément, le coloris des carnations. On s'est alors servi de gammes différentes selon que l'on représentait des hommes, des femmes ou des enfants. Tout en désapprouvant la manière dont cela se faisait – avec de multiples transitions – je pense qu'on pourrait retenir ce procédé, dans les limites du choix de couleurs que j'ai dit.

Le problème de la lumière se pose d'une manière toute particulière dans une tapisserie. Elle ne peut y jouer comme dans la nature, soulignant des surfaces, animant des reflets, déterminant des ombres et des reliefs. Elle ne doit exister dans une tapisserie qu'à l'état diffus et en quelque sorte transposée en couleur. Sans aucune cassure d'ombre ni modelé lumineux, elle doit seulement apparaître par un jeu de teintes claires et foncées, mais toujours liées et planes. L'élément clair ne sera pas une nuance éclaircie d'une teinte sombre, mais on utilisera surtout le jaune, ou encore la nuance la plus claire d'une teinte équivalente au jaune en intensité. Grâce à cet emploi du jaune ou des nuances équivalentes là où l'on serait naturellement porté à utiliser la nuance la plus claire des teintes foncées, tous les détails participent à l'ensemble et une lumière conventionnelle joue entre les teintes et se répand sur toute la surface. L'équilibre du tout est obtenu si le jaune et les tons clairs équivalents remplissent ce rôle lumineux, tandis que les tons moyens donnent aux motifs leur couleur et que les foncés constituent leur solidité et leur puissance.

Je juge hors de propos et même contraire à l'esprit de l'art de la tapisserie d'accroître ces effets caractéristiques par l'usage de matières brillantes telles que les fils de soie, de métal, d'or ou d'argent. L'atmosphère épico-lyrique de la tapisserie n'en veut point. En général ces matières-là n'ont même pas la force d'émerveiller vraiment. Au contraire, elles posent souvent des conditions auxquelles une tapisserie honnête ne peut répondre. La soie, par exemple, qui a une trame plus fine que la laine, demanderait à la tapisserie un grain plus fin : c'est-à-dire que pour employer la soie, on doit augmenter le nombre



La Résurrection. *Antependium. Tapisserie suisse exécutée par les bénédictines de Hermetschwil, en 1495.*



Ci-dessus et à droite : *L'Apocalypse. Tapisserie de la cathédrale d'Angers. Le duc Louis Ier d'Anjou en donna l'ordre d'exécution à Nicolas Bataille en 1375.*

de fils de la chaîne par centimètre ainsi que le nombre de brins de soie, tout en obtenant comme résultat un grain différent dans le tissu. Mais en faisant cela on changerait d'emblée tout le caractère de la tapisserie tel que je l'ai décrit plus haut. Cinq à six fils par centimètre suffisent bien à réaliser une tapisserie honnête et bien faite.

On voit donc combien, dans cet art, le caractère et la technique sont étroitement liés. Les créateurs, cartonnier et lissier, sont somme toute plutôt des artisans que des intellectuels. C'est aussi pourquoi leur collaboration doit être aussi effective que possible. Dès que l'unité cartonnier-lissier est rompue, l'idéal artisanal s'en va pour dégénérer en orgueil et la tapisserie tombe en décadence. Que si la pièce est bien réussie, c'est aux deux artistes qu'en revient l'honneur.

Un exemple : l'Apocalypse d'Angers

Le spécimen le plus pur de cet art mural indépendant est l'immense tenture médiévale connue sous le nom de l'Apocalypse d'Angers. Elle est en même temps la seule œuvre d'art d'une telle importance quantitative qui ait défié les siècles, encore qu'une grande partie s'en soit perdue. Mais il est probable que ni avant ni après cette tapisserie on n'en a fait de meilleures.

C'est de gauche à droite qu'on doit la lire. D'abord on trouve, tout à gauche, un personnage assis sous un dais, érigé sur toute la hauteur de la pièce. Devant lui se trouve un lutrin avec un livre dans lequel il lit. Il est clair que c'est l'Apocalypse de saint Jean, ouverte aux pages des visions, que la tapisserie met en scène sur ses deux bandes superposées comprenant chacune sept tableaux. Sur le dais, deux anges déploient, à gauche et à droite, les étendards d'Angers et de Lorraine qui se détachent contre un ciel qui s'étend sur toute la largeur de la tapisserie. Dans cette bande de ciel, entrecoupé de nuages, on aperçoit çà et là des étoiles et des anges jouant d'instruments de musique ou portant des banderolles et des écussons. Cette bande de ciel dont il est malheureux qu'une partie se soit perdue est une des plus merveilleuses choses que main d'homme ait jamais tissée. En bas de la série inférieure s'étend une bande de vert représentant la terre avec des fleurs, des plantes et les bêtes des champs. Sur le fond, autour du dais, des papillons voltigent : leurs ailes, ornées des armes de l'Anjou et de l'Angleterre, les portent au ciel. Les fonds des deux séries de scènes superposées sont alternativement rouges et bleus, à la façon d'un damier. Parfois ils sont vides, parfois ornés de fleurs, de feuilles, de sarments stylisés ou de figures géométriques et d'initiales. C'est sur ce fond-là que font contraste les figures des tableaux d'un air franc, intrépide et vigoureux; sans bravures ni fioritures ni enflures, pas plus ici que dans les figures accessoires et les détails de la composition. Les personnages, les objets sont uniquement là par nécessité, pour illustrer le texte en légendes de saint Jean. Les différentes scènes se déroulent dans un cadre dont les teintes vont d'un gris-ivoire à un jaune brunâtre. Il règne dans ces tableaux une poésie qui, plus humaine que la nôtre, ne nous interdit point l'accès aux rêves, et qui sait nous dépeindre un Dieu courroucé sans éclater en violence. Dans les scènes



les plus mouvementées une certaine aménité reste sous-jacente. Car, comme nous l'avons vu plus haut, il n'est pas conforme au caractère de la tapisserie, dont les teintes sont essentiellement liées à la laine, de se prêter à tous les aspects de la nature.

Passé et avenir de la tapisserie

Les vieux inventaires de beaucoup de cathédrales et d'églises montrent que jadis elles possédèrent des tapisseries. Certaines églises même en eurent plusieurs, voire plusieurs suites de tapisseries. Le plus souvent on n'exposait qu'une seule série de toute la collection qu'on possédait, durant certains cycles de l'année liturgique. Mais s'il s'agissait d'un événement extrêmement solennel, on sortait toutes les tentures de leurs coffres dans le trésor et on les accrochait dans l'abside, aux murs derrière les sièges des officiants, au trône épiscopal, au-dessus des stalles du chœur, au déambulatoire, les transepts et la nef. Mais tous les conseils de fabrique ne pouvaient se permettre luxe pareil. Ils se contentaient de tentures de moindres dimensions que l'on posait devant la partie antérieure des autels, avec lesquelles on ornait le lutrin, les ambons, les coussins des sièges de l'abside ou celui qui portait le missel. Il va de soi que souvent on avait fait confectionner spécialement ce trousseau artistique pour les grandes solennités, mais en de nombreux cas on s'était contenté de découper avec art une vieille tenture encore solide et belle de couleurs.

Trop souvent, aujourd'hui, les tapisseries ont quitté les églises pour les musées. Il faut souhaiter qu'elles reviennent au sanctuaire. L'effet serait saisissant, non seulement dans nos vénérables vieilles églises, mais encore davantage dans nos églises modernes. Celles-ci ont en général de grandes superficies murales où une tapisserie mettrait une atmosphère merveilleuse d'intimité et de dévotion, surtout dans les pays du nord où les églises construites en briques s'attachent de préférence au style roman. Mais c'est également au-dessus des stalles et dans l'abside, derrière l'autel ou le siège épiscopal et celui des officiants, qu'une tapisserie saurait relever, à sa manière à elle, la dignité de l'office et du lieu.

Une tapisserie d'église a une tache, que, dans la noblesse de sa nature, elle accomplit d'une manière unique, différente de celles des autres arts décoratifs de l'église.

Ce que j'ai avancé au début de mon essai reste toujours vrai et je répète que l'épanouissement de cet art demande de vastes dimensions architectoniques. Mais notre époque est bien favorisée pour nous réconcilier avec l'idée que dans ce bas-monde tout restera toujours relatif. Aussi pourquoi, comme les prélats moins fortunés des siècles passés, ne nous réjouirions-nous pas déjà d'avoir dans nos églises une tapisserie de moindres dimensions? Car la richesse du temple, appropriée aux circonstances, n'est-elle pas aussi un facteur relatif? Chez les Clarisses on ne cherche pas un calice en or, mais au Montserrat, la Madone noire trône sur un siège en or massif. Lorsque l'Arche de Moïse, couverte de plaques d'or, eut été détruite par le feu, le Saint des Saints resta vide jusqu'à la destruction de Jérusalem, pendant plus de six cents ans, vide, nu et pauvre, mais l'immense voile le cachait aux regards du peuple et les chérubins qu'on y avait si savamment tissés continuaient à symboliser la présence de Dieu.



Ci-dessus : DOM ROBERT : « Terribilis ». *Interprétation d'un texte liturgique qui compare la Vierge à une cité inexpugnable. Tapisserie de Beauvais ($2^{m}50 \times 5^{m}$) tissée aux Gobelins pour la ville de Dijon, en 1946.* Ci-contre : DOM ROBERT : *La Création de l'homme.* Page de gauche : *Détail d'une tapisserie suisse du XVe siècle.*



JEAN OLIN : *Trois cartons de tapisseries modernes.* Ci-dessus : Nativité (2m × 1m 50). *Beiges et jaunes, entrecoupés d'accents rouges et ponctués de noir et de bleu foncé.* Ci-dessous, à gauche : Résurrection (2m 50 × 1m 50). *Fond gris parsemé d'étoiles jaune d'or et d'astres bleu pâle. Le corps du Christ a des reflets orangés ; le linceul qui le couvre est d'un bleu argenté.* A droite : Vierge en gloire (2m 25 × 1m 10). *Robe bleu pâle rehaussé d'un bleu plus soutenu. Manteau pourpre. Les angelots en tuniques bleu-clair et rose soutiennent une draperie verte aux ramages d'or qui se détache sur un fond noir agrémenté de branches de palmiers gris foncé.*





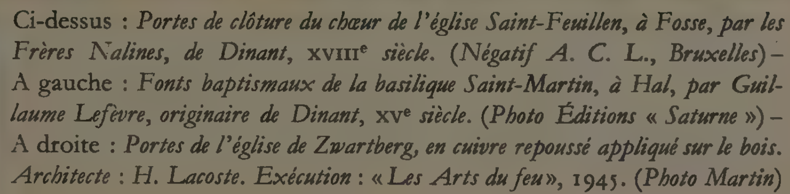
Bibliographie

La Dinanderie d'Art. Édité par l'Institut d'Étude économique et sociale des classes moyennes, 28, avenue des Arts, Bruxelles, 1952, 24×30 cm, 96 pages. Nombreuses illustrations.



Dinanderie, travail du cuivre fondu ou repoussé. Les auteurs de cette brochure de vulgarisation, dont la présentation dénote une juste compréhension de la typographie et de la mise en page, ont eu le louable souci de documenter le connaisseur et le profane sur la technique et l'histoire d'un artisanat qui ne demande qu'à revivre. Connaitra-t-il encore la splendeur qu'il eut jadis ?

On ne peut s'empêcher, en comparant le premier chapitre, « Origines et histoire de la dinanderie » et le dernier, « Dinanderie d'aujourd'hui, dinanderie de demain », de voir dans le destin de cet artisanat un cas particulièrement aigu du problème général de l'art contemporain. Ce n'est pas seulement le génie qui se serait tari ; c'est l'esprit même des formes et des matériaux qui s'est perdu et, si l'inspiration semble stérilisée, c'est parce qu'une tradition proprement spirituelle et qui s'étend à toute la vie s'est trouvée délaissée. Seule une civilisation spirituelle a pu donner naissance à tant d'œuvres de haute qualité, jusque dans les plus humbles domaines de l'art appliqué. Il n'y a pas de recette et moins encore d'école qui puisse faire retrouver cette qualité. Le seul chemin est celui d'une intelligence concrète du matériau et de ses exigences propres, une vérité de facture qui détermine la justesse de l'esprit.



Ci-dessus : *Portes de clôture du chœur de l'église Saint-Feuillen, à Fosse, par les Frères Nalines, de Dinant*, XVIII[e] *siècle*. (*Négatif A. C. L., Bruxelles*) – A gauche : *Fonts baptismaux de la basilique Saint-Martin, à Hal, par Guillaume Lefèvre, originaire de Dinant*, XV[e] *siècle*. (*Photo Éditions « Saturne »*) – A droite : *Portes de l'église de Zwartberg, en cuivre repoussé appliqué sur le bois. Architecte* : *H. Lacoste. Exécution* : « *Les Arts du feu* », 1945. (*Photo Martin*)



C'est dans ce sens que les dinandiers d'aujourd'hui ont commencé à travailler, et c'est ce qui permet beaucoup d'espoir. Mais cela n'est pas encore suffisant. La dinanderie de jadis a créé de grandes œuvres, de valeur monumentale, et d'une incomparable éloquence décorative. On en est aujourd'hui à de la bibeloterie. C'est pourquoi il faudrait que des artistes d'une réelle envergure sachent reprendre le langage de la dinanderie pour lui rendre l'ampleur qu'il peut atteindre.

Qu'on se rapporte à ce qui vient d'être démontré ici-même à propos d'un ferronnier. La leçon donnée par Harry de Groot est singulièrement significative. Quand nous aurons quelques artistes de cette trempe pour animer le cuivre ou le laiton, un vrai départ sera donné pour le renouveau de la dinanderie. Un Colruyt, un Félix Jacques indiquent déjà cette route.

D. S. S.





Chasuble blanche de coupe classique, appartenant à l'abbaye de Saint-André. Soie naturelle nattée. Orfroi orange et arabesques en cordelière de soie du même ton. Dessin de J. Verboven.

Imprimi potest
Ex Sti Andreae, 31 Julii 1952
† Theodorus Nève, Abbas.

Imprimatur
Mechliniae, 6 Augusti 1952
† L. Suenens, Vic. gen.

Imprimé en Belgique, sur les presses d'héliogravure de
C. Van Cortenbergh, 12, rue de l'Empereur, Bruxelles